

し桃山小袖中にも類を見ぬものであり、其の意味で時代の性格を語る貴重な遺品であると思ふ。

尙この小袖の赤地の部分は、左前身のみがもとの仕立の儘で、他の部分、即ち右後身及び袖は破損の結果仕立て直されて居るもので、故意に作爲された所謂替り仕立てないことが甚しい模様のずれと其の中に食ひ違つて符合するもののあることや、袖に縫ひ込みの針跡のある事等によつて知られる事を念の爲につけ加へて置く。(山邊知行)

二 過去現在因果經

京都 報恩院 藏

紙本着色 卷子裝 縦 二六・八釐 (八寸八分五厘)

三 同 斷簡

兵庫 松浦卓氏 藏

紙本着色 挂幅裝 縦 二六・四釐 (八寸七分一厘)
横 二七・五釐 (九寸一分)

四・五 梁楷筆布袋圖

兵庫 村山長舉氏 藏

紙本着色 挂幅裝 縦 八一・八釐 (二尺七寸)
横 三八釐 (一尺二寸五分)

世に謂ふ「踊布袋」として著名な傳來をもち、夙く玩貨名物記に「東山御物踊布袋 贊大川繪梁楷筆 尾張様所藏」と見ゆるもの、笥書に「笑布袋」とあるが、その時代は江戸をさまで廻り得ず、すくなくとも玩貨名物記以來の名物としての呼び癖をこれを以て代ふべくもない。

圖上贊の向左方に朱捺する方形白文「雜華室印」が果して東山御物を意味するかの問題は措いても、かの足利義滿の鑑藏印記たる「天山」道有」と並んで室町時代に於ける宋元畫の代表的蒐集たることを證し、またその大陸からの傳來の年代も自ら限定されるところである。

圖と同一紙に

圖版要項

主文横挑袋垂「驢脊。醜質枯衣」人天荊棘。箇様「風家伎倆容。千」古萬古
威狼籍」大川普濟敬贊

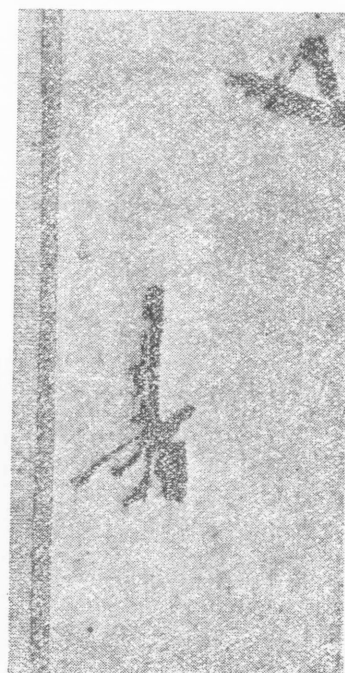
と六行の贊を見、諱「普濟」を小字に署し、上に方形重廓朱文四字の印影を見るが、今その印文を判讀し得ないことを遺憾とする。この款識にまづ信憑すべき宋代通途の體を見得るが、たゞ大川普濟の墨蹟としては他に比較すべき資料を缺き、藏經所輯の語錄には、この贊文は遂に見出し難い。幅の上邊六釐七の別紙を繼ぐのは、贊を書込んだ爲のつまりを補ふものであらう。

云ふまでもなく大川普濟は五燈會元の撰者として知られる南宋の名衲、その語錄に付する寶祐四年^{西曆一〇五六}物初大觀撰するところの靈隱大川師行狀によつて寶祐元年^{一二五三}正月十八日寂、壽七十五、臘五十六と知られる。圖の主題である布袋和尚契此^{カキ}の寂した岳林寺の所在地奉化に生まれ、同行狀に「乃之玉几時佛照禪師佚老東菴、一見別爲法器、照指往越之能仁見澗翁、翁問、上座甚處人、師云奉化、翁云、還識愁布袋麼、師提起坐具、翁云坐具、便打師當下脫然、乃應聲云、今日觸忤和尚、依之久如」と見え、大川普濟その人の投機の因縁も直下に布袋に結ぶところ、この着贊の意義淺からざるものがある。

現存信憑すべき梁楷畫にして、着贊あるもの他にその例を見ず、南宋院畫錄によつて、敬叟居簡の御前梁楷畫兩螭贊并引^{北磻文集}中峰明本の梁楷畫四鬼夜移圖^{靈隱寺志}跋卷八^{靈隱大詵}の題梁楷田樂圖詩集^{蒲室}等を宋末元初に見出し、模本として物初大觀の蜺子圖贊^{狩野晴}川寫^{狩野晴}の如きを考慮せらるに止まる。以上の如き着贊關係にあつて、四鬼夜移圖が妙峰之善の靈隱住持の時の出來事を描くものとする。その寂年端平二年^{一二三二}、兩螭圖の敬叟居簡の寂年淳祐六年^{一二四六}は梁楷の活動年代を示唆する指標として役立つが、これら貴重なる少數に伍して大川普濟の寂年寶祐元年^{一二五三}は最も遅き年次であり、圖繪寶鑑が梁楷を嘉泰年間^{一二〇〇—一二〇四}の畫院待詔とする上限よりすれば、可能な最下限を示すものとして重要である。

この下限の追究は圖繪寶鑑に梁楷の弟子とする俞洪を紹定年^{一二三二—一二三三}畫院

梁楷筆布袋圖款識



梁楷筆布袋圖贊

大川普濟款識及雜華室印記



待詔とし、おなじく李權を咸淳年一二六五—
元年一二三三のものつ妥當性は深められよう。更に圖繪寶鑑に「李確、白描學梁楷」
畫院祇候とする關係からも、實祐

四四

と簡單ながら叙述せられるところに適合する作品を妙心寺に傳來し、「李確」の款識ある布袋圖、之と對幅をなし同一筆と鑑せられる豐干圖がある美術研究一五參照。共に「徑山廣聞」と署する贊を伴ひ、その偃溪廣聞語錄に附する林希逸撰の塔銘によれば、徑山住持は丙辰即ち寶祐四年一二五二と知られ、更に同山にあつて景定四年六月十四日寂、壽七十五、臘五十八とするところによつて、着贊の年次を限定し得る。この李確畫の存在はその師弟關係を肯定する限に於いて、梁楷の活動年代のみならず、その作域等に關して限界を劃するものとして留意に値する。かくこの大川普濟の着贊の意味するところは、梁楷の年代を略々千二百年代前半に定位せしめる。もとよりその下限は相當遑つて考慮せらるべきは言ふを俟たない。

圖の向左邊に花押風に署した「梁楷」の款識は、吳其貞畫記に云ふところの「識三字曰梁楷作」或は「識二字曰梁楷」とする後者に一致し、その結體は李確畫の場合に繼承せられてゐる。わが國に傳來した大多數の傳梁楷畫は殆んどこの例に洩れず、二字の款識を付するを恒とするが、この事實は他の宋元畫の場合に比して傳梁楷畫に缺くべからざる條件として付帶する、その根源に、この圖の如き標準作の存在を想定せしめられるに充分である。しかも他面梁楷畫として信憑すべき酒井家藏出山釋迦圖の款識は「御前圖書梁楷」とあつて美術研究一三四參大倉集古館藏醉翁圖も亦その一例である。前掲敬叟居簡の兩謨圖贊の「御前梁楷畫」はこの種の款識の存在に文獻的裏付けするものに他ならない。この御前云々の款識は、云ふまでもなく院人としての制作を意味し、出山釋迦圖が圖繪寶鑑に謂ふ「院人其精妙之筆無不敬伏」に適應するものとすれば、この布袋圖は以下の「但傳于世者皆草草謂之減筆」に該當し、この梁楷畫の作域と款識との共に兩分し得べき相關性は、「賜金帶楷不受挂于院內而去嗜酒自樂號曰梁風子」とする記述によつて一應の界線を劃して整理し得よう。即ち南宋畫院を辭去した以後の梁楷の生活と制作とがおそらく禪林と不可分な關係にあつたこと

は、叙上の着賛史料よりして推測可能であり、この布袋圖を代表作とする所謂減筆の作域をその環境に考定するを不當としない。更にその禪林の範圍も佛照徳光の法嗣浙翁如琰、妙峰之善、敬叟居簡、如琰の法嗣、大川普濟、偃溪廣聞、居簡の法嗣物初大觀の法系に沿つて限定せらるる感があり、その佛照派下の歷住を見た靈隱、淨慧二寺の如きその具體的な環境として擬定すべきであらう。

圖に立歸つて、拄杖と風袋とを背負つて兩手を開き雀躍するといゆる布袋の像に對する。その頭顱にあるかなきかの輪廓を劃し、双頬に沿つて淡墨の渴筆を以て鬚髯を刷いて、そこに頭部の豊かな量感を豫想せしめる。極度に要約された二三の細勁な線を以て鼻目を表し、殊に瞳を點することなく、呵々大笑の表情を把握する手法は注目し値する。肢體の輪廓は結節ごとに、焦墨の云はば概頭描の筆致を以て切り且つ續けて、動きの方向とその極りを明快に示してゐる。顎下、腹上、足首等に見らるる二重線の輕雋なくくりも特異な手法とすべきであらう。藁筆様の筆觸で一氣呵成に描かれたといゆる衣文も、淡墨調に交へて幾多鋭く濃く且暢達した線描を見出して畫家の纖細な配心を知るに充分である。おそらく「折蘆描如梁楷尖筆細長撇納也（繪事指蒙）」とし、「梁楷撇捺折蘆描（東圖元覽）」とする梁楷畫を最も特色付ける手法をこれに見るところである。

綜じて線描の鋭い打込みと極めて速度あり變化ある筆致はそれ自身個性的であり、そこには限らない自由さを味はれるが、一瞬時の印象とも云ふべき動勢を把握して、これを永劫の構圖に組成してゐる。しかも墨調に於いて、筆觸に於いて極度に要約する作域は、一點の陰翳なき像主の笑ひの境地に結んで禪家の所謂人性本然の姿をむしろ笑、醉、睡等の意識せざる心的状態に見出すとするところの完璧の表現に他ならない。もとよりこの制作あるを梁楷その人の明快な犀利な洞察に歸すべく、また叙上の禪林に親しき、むしろその中に没入した環境に想到せざるを得ないが、その様式乃至手法について梁楷の位置を宋代

繪畫史上に反省せらるべきであらう。

前述の如く所謂折蘆描の衣文の描寫に當つても梁楷の場合それを單に墨の處理に委ねることなく、線描的な意識の働きのを見得るであらう。またその要約された手法の指示するところは水墨畫的であるよりも白描畫であり、こゝに提起されるものは梁楷の師承關係である。圖繪寶鑑の説くところに從へば李龍眠、賈師古、梁楷とせられ、この系列に一貫するものを求めて、白描畫的なものに到達すると云はば過言であらうか。李龍眠の代表作たる五馬圖卷について改めて説くべき要を見ないが（國華三八〇、三八一參照）、賈師古については「師李伯時白描、紹興畫院祇候」とし李龍眠と梁楷を繼ぐ位置にあつて、少くとも白描について明確な提言をなすところである。賈師古畫の遺例を欠いて、具體的にこの系列を追究し得ないが、布袋圖に示される鋭い打込みある細勁の線描の起頭は、李龍眠にあつては五馬圖卷そのものに、又「筆法如雲行水流、有起倒」との謂にその端緒を示唆せられるものに他ならない。更に李龍眠の「博覽法書名畫、故古人用筆意」とする立場から、書の上に移してこの起筆の特色を求むれば、徽宗の所謂瘦金體にその好典型を見出すとすべきであらう。瘦金體に就いてその打込みは著しく明瞭な形をとり、云はば概頭描的であり、これに續く線描の速度は可變的であり、加速的であることは、やがて梁楷の場合例へばこの布袋圖の風袋の輪廓に見られるものに共通する。この書畫を通じて宋代線描を性格付ける一つの特異性も「雲行水流」と評せられる李龍眠の緩徐な調子は既に徽宗を経て明かに時代を追うて急迫する傾向を示し、その傾向の上に梁楷の白描畫的なこの制作があるとすべきであらう。賈師古が徽宗朝を承けて南渡再興の紹興三十一「一畫院の一人であり、「其人物頗得閒逸自在之狀」とせられるのは直接その線描に就いて説くものではないが、梁楷が「師賈師古、描寫飄逸、青過於藍」と傳へられるところと對比すれば、描かれた人物の姿態に限らざる、前述の線描の調子の相異をも示唆するものなしとしない。特に梁楷の場合、その自由な

描寫を可能ならしめた基本的な手法である概頭描は云ふまでもなく叙上の線描の傾向を最も押進めた窮極の形を示すものに他ならない。而して時代は寧宗朝一一九五—一二四—であり、その畫院の双壁馬遠、夏珪がその山水畫に於いて斧劈皴を概頭描と共に同意義をもつて繪畫的手法の成型にまで完成して居る。しかも梁楷に於いてその最も洗煉された繪畫的手法としての概頭描を見られ、この圖の明示するところである。

白描畫、概頭描の線に沿つて一應梁楷畫布袋圖の占むべき位置に到達したが、同一線上に並ぶべきものとして酒井家舊藏六祖蘇竹圖の如き存在がある。「道有」印記を存してこれに優るとも劣らざる傳來をもつて、作域もまた遠かに甲乙の品隋をなし難いが、これが大川普濟の着賛の示唆するところに従つて、より晩年の制作であり、より洗煉せられた手法、より明瞭の觀照と云ふに止めたい。なほ「梁楷白描羅漢圖、人物衣褶皆爲釘頭、鼠尾吳其貞書畫記」とするところに、例へば北京故宮博物館舊藏王右軍書扇圖卷の如きに想到されるが、その釘頭、鼠尾ともに概頭描を意味し、更にはその變型乃至形式化した習癖を伴ふ時、既に梁楷畫そのものとして考へ得ない。こゝにその限界を具體的に示すものとして、前掲李確畫に反省せられよう。その作域はもとより梁楷に比して遙かに低いが、その手法は形式化した習癖を些かも伴はず、白描畫を出づること幾何かを知らず時代と共に梁楷畫の減筆體の範圍を限定するものと云ひたい。

更に白描畫的範圍を出で、水墨畫的手法たる所謂折蘆描は屢々傳梁楷畫の衣文に於いて筆に粗放な蘆筆様の處理を見るが、叙上の如くこの布袋圖のそれこそ梁楷畫獨自のものとして、かの「雜華室印」ある磯貝靜藏氏藏寒拾圖の如き東洋美術大觀九參照折蘆描として特色ある一成型を示し、おそらく時代として元代を遡り得ない。即ち肩に沿ふ輪廓を極めて細く引き來り、袖の衣文に合して遠かに太い筆致を表す手法は、川崎家藏傳顏輝畫寒拾圖双幅の色彩を去つて見出さるところに一致し、かゝる描法の成立は傳顏輝畫の示唆する年代に於いて可能

であり、梁楷の後の來るべき變型とせざるを得ない。

かくてこの布袋圖の示すところは、全般に概頭描な性格を帯びる線描が將に繪畫的手法としての概頭描に凝集し結晶せんとする窮極的なものと、折蘆描の形式化の痕を見出し得ない本源的なものである。この南宋院畫の、白描畫より水墨畫への手法的展開の契機を示す微妙なバランスの上にこの制作があり、その占むる座は畫院と禪林の文化に支へられた南宋最高の水準を示すものに他ならない。(熊谷宣夫)

六・七 明惠坐禪圖及部分

京都 高山寺藏

挂幅裝 竪 一四五・八浬(四尺八寸一分)

横 五九・〇浬(一尺九寸四分八厘)

九・一〇 華嚴緣起繪卷(元曉繪部分) 京都 高山寺藏

紙本著色卷子裝 竪 三一・六浬(一尺四分)